

英国剑桥大学音乐系

A. 葛尔敦 授

现代音乐创作讲座

中央音乐学院教材科印

1980. 7.

说 明

这是英国剑桥大学音乐系葛尔教授在我院作曲系为我院师生、全国各音乐院校作曲课教师代表及首都艺术单位音乐创作人员而作的现代音乐创作讲座的记录稿。

共十讲：从德彪西、玄恩堡、斯特拉文斯基开始，到威伯恩、梅西安、斯托克豪森、布列兹、埃卡特、格里曼蒂和英国作曲家布列登、蒂佩特，勃尔斯特维艾勒、戴雅斯到葛尔教授本人，系统地介绍了现代音乐流派及其发展过程，并通过对具体的作曲家对其作品作分析说明了现代作曲技术的特色及其发展情况，这对我们借鉴和批判吸收国外现代音乐创作经验，有积极的意义。

本院李国栋老师担任葛尔教授讲座课的口译及本册的文字校对工作。根据录音，由下述同志分担各讲的整理工作：

- | | |
|-----|---------------|
| 常敬仪 | (广东音乐专科学校作曲系) |
| 张守明 | (沈阳音乐学院作曲系) |
| 黄万品 | (四川音乐学院作曲系) |
| 陈代林 | (西安音乐学院作曲系) |
| 陈国权 | (湖北艺术学院音乐系) |
| 王建中 | (上海音乐学院作曲系) |
| 徐振民 | (南京艺术学院音乐系) |
| 陈立宾 | (天津音乐学院作曲系)等。 |

由於他們的辛勤勞動，基本紀錄稿才有可能付印問世，謹在此表
示謝意。

《葛尔教授小传》是李国桢同志翻譯的

由於整理者都負有較重的教學與學習任務，在整理過程中，在文
字的準確、潤色方面，都難免粗糙，請讀者們多提意見。

中央音樂學院作曲系

80.7.15.

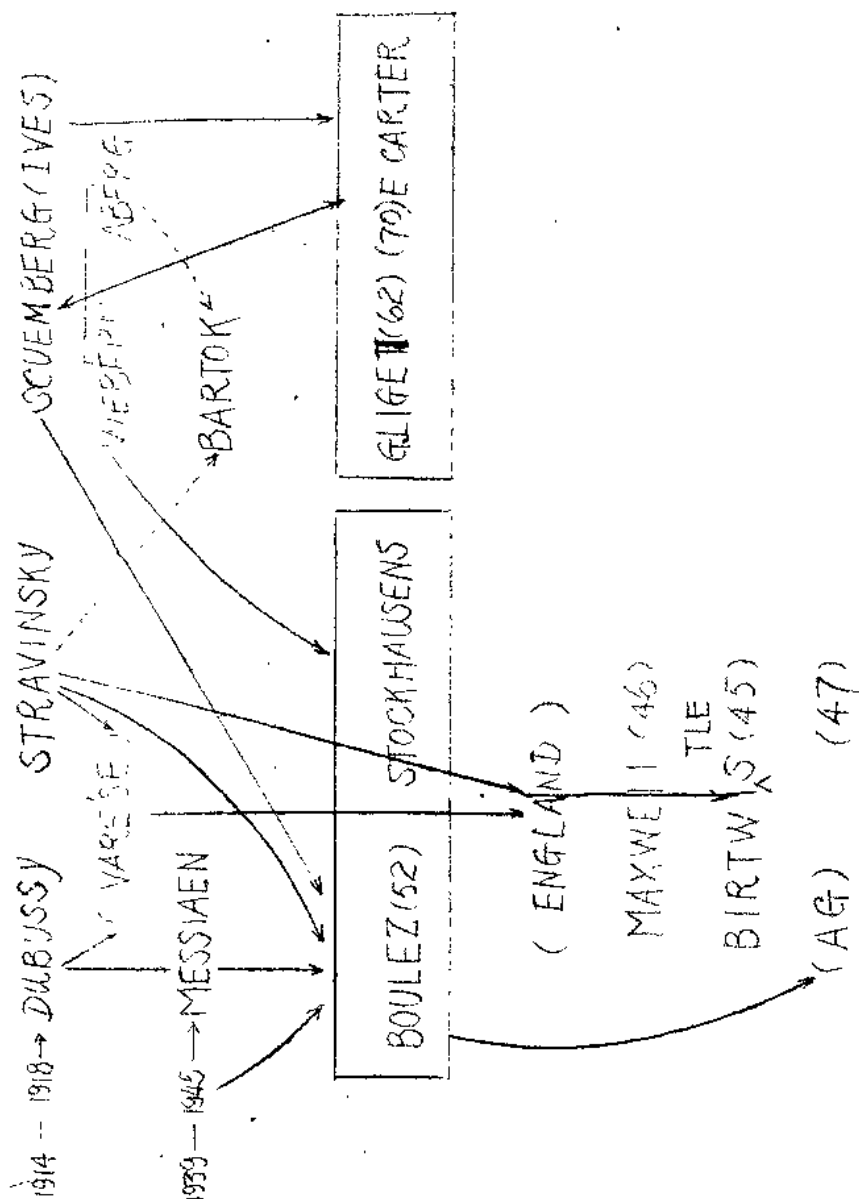
目 录

第一讲	_____	1
	(附德彪西《弓上足迹》)	
第二讲	_____	16
	(附勋伯格《管弦乐五首》之一, 钢琴谱两页。)	
第三讲	_____	30
	(附勋伯格《钢琴曲》op. 33a)	
第四讲	_____	42
	(附威伯恩《变奏曲》op. 27)	
第五讲	_____	56
第六讲	_____	69
	(附梅西安《节奏韵味》及《时值强度模式》)	
第七讲	_____	79
第八讲	_____	91
第九讲	_____	100
第十讲	_____	110
	附: 亚历山大·葛尔	117

现代音乐创作专题讲座

葛尔教授 1980.5.19. 下午

第一讲



感谢刚才吴教授对我的热烈欢迎。另一方面我向各位道歉，我不会说中文。我也要感谢有关当局，中国政府、英国政府作出的安排，使我能够到这里来。不过关于政府的工作我不了解，可是我和吴教授在伦敦见了面，通过他我今天才能到这里来，所以还是很感激的。我来这里讲学也要学习些中国的东西。对我来说，到这里来给你们讲西方作曲家的音乐，看到你们大家志趣相投，我是很兴奋的。不过，当我来给你们讲现代音乐的时候，（在西方对这种音乐的爱好也是不同的）我想说我来这里并不是要推销什么东西，也不强迫你们接受。你们对西方作曲家的古怪作法也许觉得奇怪，我来就是向你们介绍他们的一些音乐，并且解释一下这样作的原因和他们的想法。

今天我要讲的家并不都是最有名的或最流行的。你们可以看到我在黑板上列出来的，有许多有名的作家没有包括进去。大家可以看到他们当中没有普罗柯菲也夫，没有肖斯塔柯维奇，没有布列兹，Walton, Hindemith。这并不是说我认为这些作家不重要，不需要你们学习。我也不能掩饰事实，在二十世纪作家当中一些未提到的作家在音乐会中是受欢迎的。不过事实上人们对所谓现代主义的音乐有着最大的兴趣。

所谓现代主义在二十世纪开始的时候像德彪西、斯特拉文斯基、瓦雷堡和 VARESC 这些人对音乐的一种想法——德彪西不是老师，没有学生，但影响很大，特别是对如梅西安——VARESC 和布列兹、斯特拉文

斯基也不是老师，可是他的影响在廿世纪一直存在，首先是新古典主义那一派。斯特拉文斯基后来和玄奥堡派结合在一起。

玄奥堡是伟大的老师，世界上有很多重要作家是他的学生，他写的书如和声、对位、曲式、曲式分析都是有重大影响的书，在欧美比任何其他的书的影响都大。玄奥堡的两个学生威伯恩和阿本贝格，特别是阿本贝格，他所写的现代音乐是大多数比较能接受的、欢迎的。威伯恩则无端地死去。他在当时人家没有承认他，他死於很悲惨的意外事件中（1945年奥地利解放后被美军士兵打死）。不过威伯恩自1945年以来对欧美作家的影响比任何其他作家都要大。

第一行所列的作家是在第一次世界大战前后及第一次世界大战当中比较流行的。用这个说是很早以前了。不过要理介第二次世界大战后的作家，我们便要回顾前面所指的家们的作品，为要理介第二次世界大战后的作家而不学习老作家的话那是不可能的。

1945年后最有影响的作家在欧洲是梅西安和他的学生布列兹和斯脱克豪森斯。一个是德国人，一个是法国人（括号内的数字是他们的大约年龄）而在布列兹和斯脱克豪森斯以后（他们的时期是1950—1960之后），就有了大批新作家对此现象起反应。60年后作家中有人以为布列兹、斯脱克豪森斯的发展已到了某种极点。

我想现在，在西方国家包括苏联，对他们作品的反映，要不就是继续赞成，要不就反对。由于我不能介绍所有的作家，我也不都知

边他们，所以我只能介绍一些我认为是特别好和作了一些有趣事情的作曲家。我提出格里芬提（匈牙利人，住在德国的），和卡特尔（他是在美国的）。他们代表了布列兹和斯特克豪森斯以及新作曲家的反应。

最有趣的是要注意他们两个人的年龄都比布列兹、斯特克豪森斯大。这是很有趣的，到现在为止，布列兹、斯特克豪森斯最重要的工作是在他们年轻的时候作出来的。布列兹对现在青年作曲家最有影响的作品是在他21—25岁时写成的。后来他写的东西虽然很有趣，但重要性比年轻时写的就差得多了，这个我不予备怎么说，我也不予备介绍些英国作家，包括我在内，因为我是从英国来的。对我来说，我们的名字在不在这个表上，这不该由我来说，不过我也把自己说一说，这个原因你们也能够理解。

从这张表上你们可以找到三种倾向（三条线），首先可以找到现代音乐的创始人。他们的重要工作和作品是在1909—1914年作出来的。

所有这些人的重要作品，如德彪西、斯特拉文斯基和玄恩堡加上阿本贝格、威伯恩和巴托克的一些作品与其他人的，都是在六年中写出来的，这是一个比较奇怪的现象。这并不是说他们以后没有写出好的作品，但是譬如斯特拉文斯基写了《春之祭》、玄恩堡的《皮罗雷纳尔》、德彪西的《Jeu

》，所有这些在历史上都很有价

值的音乐都是在五、六年当中写出来的。

第一次世界大战后，人们对现代派有一种反对的倾向，有些人又回到新古典主义，回到一些新的但更形式的旧东西。在两次大战之间又形成了另外的所谓十二音列技巧，这大概是在1921年由勋伯格创始的。除了勋伯格的追随者之外，到1939年好些人认为现代主义已经结束了。

1945年反法西斯战争后，一般人对两次世界大战之间的东西不感兴趣而对第一次大战的重要时期产生了新的兴趣，即对1907—1918的音乐有兴趣。第二次世界大战后就有年轻的作曲家对德彪西、斯特拉文斯基和勋伯格的作品又不感兴趣了。兴趣都集中在德国一个叫“汤姆施达特”的地方，这里有一个作曲学校，从世界各地包括美国都有作曲家到那里学习。从这个运动 (Movement) 产生这样一个新的概念——在作的序列主义，这与哲学相对应的是 (Positivism) 实证主义。音乐家对这个运动最需要理介的是它主张音乐所有要素如音的长度、音高、力度和音乐的音型，都要接受序列性的组织。这产生出一种理性的音乐以梅西安和威伯恩为代表。从那以后，更近代的作曲家都从在作序列主义的著作学习和吸取经验，同时想办法抛弃它，不要它，原因是他们有一部分要回到比较传统的方法，一部分自己寻找更新的方法。这就是在二十世纪的四十年以来现代音乐所经过的轮廓。在我们详细分析这些例子之前，我想讲一讲关于现代音乐的一般特性。

一个共同的特点是：作为一种组织力量，对调性的要求降低了。这种倾向从十九世纪末至瓦格纳的后期作品中已明显了。结果是在古典音乐中的清楚曲式找不到了。那么用什么东西代替这些曲式呢？他们和十九世纪早期的画家或作家一样，主张用纯粹的形式。什么叫作纯粹形式呢？（特别是）有一个对音乐界有影响的画家康定斯基，他说“纯的形式就是各种感情的语言”。康定斯基在他写的一本书叫《精神的队伍》说“线条、色彩代表一种语言，形状（language shape）本身就是一种语言”。所以和画家一样，音乐不需要有旋律、对位和声组织成曲式（如奏鸣曲、变奏曲等）有音有节奏就可以说成感情的语言。从英文上说不容易懂，翻译成中文大概也一样不容易懂。或许与心理学家 Freud 对当时过早作出的革命相比较就能明白了，他的伟大发现^是人们作某事时的动机。十九世纪音乐教育的一个重要方面即音乐分析借用了 Freud 的这个成就 他们认为不必受音乐表面的形式所限制，而在表面形式之下有一些力量和动机的完整结构，使音乐能表达你的意思。对于作家和听众都产生一个重要的结果是首先对传统的音乐曲式都变成不喜欢了。为什么要不喜欢这些老的曲式呢？如奏鸣曲、歌剧、艺术歌曲等。

因为 1914 年第一次世界大战时世界形势表面是稳定的资本主义，但这表面之下有很多问题，他们认为当时的传统曲式属于正要消失的（利用音乐）^{生活形式}。所以音乐家便在音乐当中把群众刺激一下，使他们不要麻

7
木自为。所以在当时写的曲子中有许多使人惊奇的东西或在歌词中有人不喜欢的言词。他(们)的一种用心就是使人震惊。那么听众是怎样反映呢?他们发怒,在音乐会上喊叫,乱闹甚至于扔臭鸡蛋。所以最初现代音乐是一种激进的东西,引起和产生激进的政治。后来,它的发展方式改变了,变为变成一种音乐研究的课题。第一次世界大战后听众对于现代音乐就不感觉那么惊奇了。为什么?首先他(们)不听音乐会了,就好像水中的油或者鸡蛋中蛋黄与蛋白一样,它们不混在一块儿。所以现代音乐好似其本身成为一个世界一样。在一般的音乐会上弹奏的是不那么现代的音乐。也有专门演奏现代音乐的音乐会。有些有名的现代音乐作家完全不为一般传统乐队来写作,所以在西方有双重情况,有些是传统音乐结构的,有些是非传统的。如拉威尔、里根、肖斯塔科维奇和毕肖普,不过拉威尔的东西。这些作家主要通过广播电台演奏他们的音乐。因为演奏音乐是很花钱的,而这些音乐在西方只有通过广播电台才有可能演奏出来,不过作家可聚集一小组演奏员。概括现代音乐形式的是由各种乐器组成的小乐队演奏的音乐。

在西方的大学和音乐学院有新音乐系,它有一组乐队;作家可为这些调和的乐队写作,这些乐队和一般西方乐队的乐队不一样。在这一圈人当中他们对一些不常用的乐器感兴趣,如英国管、低音笛和打击乐,对演奏乐队的新技术进行探索,而且对欧洲以外的音乐也感兴趣。

—8—
兴趣。他们对印度、中国、日本的古典音乐也有研究，因为唱法演奏方法和西方的不一样。所以可以说，现代音乐是一种自己尝试的艺术。对于自己愿意写自己愿意演奏的人，它是很受欢迎的，可是没有正常^的听众。关于它引起的困难的社会问题，我就留给大家自己去解决吧！

今天我首先要讲的就是这些，作为这节课的引子，像刚才作用的话，这样泛泛的讲是不会起很大作用的。因为更重要的是要看和听某一个曲子，这样要比这样泛泛的讲要实在得多。在休息几分钟以后，我们看一个大家都知道的、简单的曲子，我们看它里面到底有什么新的因素，到底是怎么样引到这样的现代音乐的。

大家都很熟悉德彪西的曲子《雪中的脚步》，我认为这很似中国曲子所以我就选了这个。他们也许会觉得奇怪，这首曲子和现代音乐有什么关系呢？其实它里面有些东西像德彪西其它曲子一样，对现代作曲家来说是很重要的。为什么问这种曲子是什么曲式的？对于这问题没有一个答案，只能说是一首前奏曲。但这并不能说明任何问题。为什么问这是什么速度，是快还是慢乐章呢？这也沒有答案。在25小节中有10次时间的变化。这里没有固定的曲式，没有固定的主题，在古典意义上也没有固定的调性。为什么说没有自己的前奏呢？因为没有终止。最多只能这样说有一个 IV—I 的终止。这并不是一个古典的终止，古典的终止是 V—I，这个曲子没有一个古典的终止。所以我们要描述

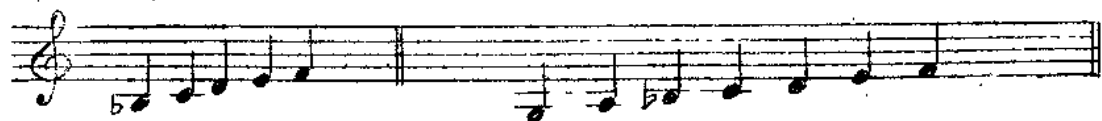
这个曲子的话，我们只能说它是模糊的、印象主义的、诗意的。

不过在更早的日子，我们想学的是比较~~明确~~明确能懂的东西，那些模糊不清楚的，我们就不愿意学。在今天，我们也许愿意学的是比较模糊的东西的结构，而不是明显的东西的结构。正是在过去没有讨论过的模糊的东西的结构当中我们要找出现代东西的特点。

我们再看《这曲子可以马上弄懂一两件东西。首先关于标题《脚步》，固定低音多次重复，这在德彪西是很典型的。一短一长，他很喜爱这个节奏。这三个音



不代表调性，任何调性都可以有这三个音。



很清楚。在德彪西思想中就是要把这三个音用不同的色彩表现出来。他可以这样作，也可以这样作（弹《脚步》谱例第5小节，第8小节），两种不同的方法，还有其它的色彩。所以对这曲子的一个想法是在乐曲中提出一个要素，经过过程变成其它音色，好像一个人在走过不同的颜色的灯光之下，有绿色、红色、蓝色、黄色或灰色的变化，人的样子还是那样，可是他的特性、音色改变了。所以这样我们已经有了一个概念，一种和过去的古典音乐不一样的概念了：这概念就是有一个恒定的主题用不同的方式表现出来。附带说关于德彪西有一个很有趣的传记式的故事：他在巴黎音乐学院当学生时，他上和声课不作

和声问题，但是在钢琴上试验各种和弦的声音，尤其是十一度和九度的和弦。从那时的一分例可以说明他的思想方向。

在古典音乐中根据这一旋律构思，固定低音，我们怎么样用不同的配和声方式来表示它呢？只能通过转调。但是假如要按和声书上学的古典转调方法来研究它，我们将会遇到很多困难，你找不出什么在西来，帮不了你的忙。原因就是德彪西没有用那样的工作方法。你要找出他的工作方法，你要看音乐本身，他所注意的是材料不是和声或主题，这是一个很重要的区别。在传统音乐思想中我们注重的是旋律、和声、调性、转调，德彪西及以后作家的音乐中我们要了解音乐结构和要线运动机、音程、音阶，只有用这种方法并且把它们放在一起才能取得进展。

现在我们举例先看第一小节，有两个音素（谱例第1——4小节）。现在（谱例第1——3小节右手旋律），这里已经有了不寻常的图案了。这是旋律吗？从古典音乐意义上讲这不是旋律，这仅仅是旋律的一小部分。但是它的性格（character）是由这样的事实决定的。



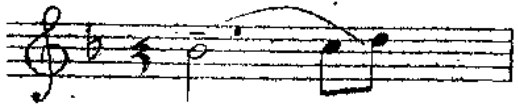
它这里引进来了一段全音音阶。这样你可能更传统些（谱例第2小节接下去弹第3小节把左手的G改为B）。

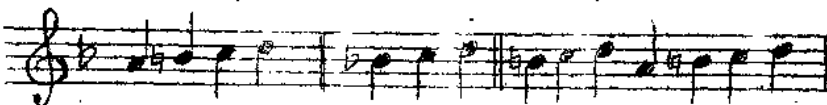


这是五声音阶，所以你可以看到在原来的材料当中，

如果你写一个音阶，这里有四个音，从变格D——变格G，举例可继续以从G变到D。但在继续前进中，B——E构成全音阶一个片段，保持恒定的五声音阶是F G $\flat$ B C D。研究这音乐的发展时，它根据这就是原始材料的思想，用这样的办法才结下了它的发展。

第二个乐思是前两个动机的结合，但是用了和声配置。（谱例第5、6、7小节）有一个变化， $\flat$ B 变成 $\flat$ B。两个动机

第一动机  和 第二动机 

现在结合在一起了 

但节奏上有了变化——（谱例第5、6、7小节）然后是三连音，然后是终止。唯一的变化是 $\flat$ B 变成 $\flat$ B。节奏的变化使得前两个分句变成统一的句子。

这是这两者的区别 

，有双重性，不明显，有点含糊不清。现在音乐变得更宁静（darker）了，（见谱例第8小节）变成一个全音阶 

有一个音变化了以使其能成为另外一个音阶。

有两个人从山洞里跑上地面来，在山洞里，阴暗是用全音阶表现的，在这山便是小调音阶。（谱例第9、10小节）经过音、属音来

自全音音阶。用 $\sharp A$ 代替 $\sharp G$ 、 $\flat D = \sharp C$ 、 $\sharp B = \flat C$ 这样就得到了一个混合的和弦。用 B 全音音阶的 $\sharp F$ 。三小节以后， $\flat G$ 上七和弦，所以作出这一个运动， $\flat B$ 变成 $\sharp B$ ，变成全音音阶， F 变成 $\sharp F$ 变成全音。 $\flat B - \flat D$ 变成 $\flat G$ 和弦的一部分， $\sharp F = \flat G$ ，是在弗里几亚音阶上的；因为自 $\flat C$ 从 G^b 回到全音音阶缺少的唯一一个音是这个音这个东西和缺少的一个音引向 D 。

借用变化某一个音为了改变调式和调性， $G - \flat G - D$ ，结果创造了—种含糊不清的转调方法，但这种转换方法有精细的原则控制着它。

乐曲的第二部分从乐谱最末一行开始，在结构上唯一的不同是 A 变成 $\sharp A$ 。

代替原来那个乐句的是

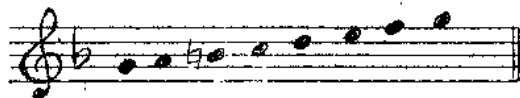
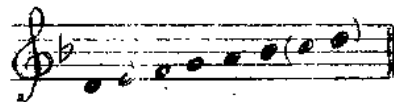
由后面的句子代替了原来的那个句子。原来是

现在变成

了，也加了一类和声。（见谱例第16小节）。但不重要，仅仅是确定 A 这个音。原来 $\sharp A$ 又变成 $\flat A$ ，是前面的一个变奏。因此代替开头的两句（谱例第2、3、4小节）的是这两句，一种变奏

现在又有一乐音乐，代替第五小节开始的句子。

假如你记得，目的是要把 bB 变成 $\sharp B$ 的地方，



， bB 变成 $\sharp B$ （谱例第5小节）现在同样这样发生（见谱例第20、21小节）。

现在一个外加的情况发生了， bB 变成 $\sharp B$ ，突然间又变成 bC ，所以在这就是第5小节的变化。（谱例第5、6、7小节）现在变成（谱例第20—25小节），引导到另外一个乐章，它和这个低声部（谱例第12、13小节左手部分）发出来的一段相似。这次是在 bD 调代替 $\sharp C$ 的弗里几亚。

代替全音阶的那个乐章（谱例第8小节）的是，现在有一个半音阶的和声配置的乐章出现。乐曲的第三部分实际上是一种重复（谱例第26、27、28、29、30、31小节），然后回到 bD 大调的主题，又接着出现 bD 调中的高潮，（这首乐曲的高潮也在哪个调：有 bD 的一个终止式。后来又出现 bD 代替 $\sharp C$ （ D 的导音）。

你们可以看到 bD 怎样变成 $\sharp C$ （谱例第32—35小节），乐曲最后的 F 音不是主音，像莫索尔斯基那样，最后的音在 d 小调里配和声。

假如你们看这个谱式的话，你们可以看到这个结构的简单运动在 D 、 E 、 F 之间移动， F 是最后的一个音。